INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 3 | NÚM 34

JULIO | 2016

INTERDANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Marcela Prado Orozco
Subdirectora de Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandra Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
GABRIELA MADINA, COREOGRAFÍA ALWAYS

EDITORIAL

Me dedicaba a leer todo lo que se había escrito en el mundo sobre el arte de la danza, desde los primeros egipcios hasta el día, y tomaba nota especial de todo lo que iba leyendo; pero cuando hube terminado esta tarea colosal, comprobé que los únicos maestros de baile que yo podía tener eran Jean Jacques Rousseau "Emilio", Walt Whitman y Nietzsche.

Isadora Duncan

EL NÚMERO 34 DE INTERDANZA tiene como hilo conductor visiones humanistas que manifiestan una clara postura contra todo tipo de violencia. Abrimos con la reflexión de Daniela Carro Lachino, a quien damos la bienvenida como colaboradora de la revista; ella hace un análisis de *La Danza de Moctezuma*, danza que representa "la aspiración social de ser vistos como iguales frente a los europeos continentales y no como ciudadanos de segunda".

Angélica Íñiguez nos presenta la noción de artes vivas de Rolf Abderhalden como proceso para dirigir una energía creativa hacia un campo *poiético*, poético/político, más allá de las disciplinas, concepto que será ampliamente analizado en el I Encuentro Nacional de Investigación de las Artes Vivas, a realizarse en octubre próximo en Guadalajara, Jalisco.

Del terreno creativo, traemos la nota de Alejandra Monroy sobre BARRO ROJO, agrupación ampliamente reconocida en Latinoamérica por su clara postura social y política y que, con su obra *Travesía*, vuelven como en los 80, época de su mayor auge, a ocuparse de las causas injustas y las tragedias que afectan a los desfavorecidos y los ignorados.

De Gabriela Medina publicamos la memoria gráfica del proceso de creación de su pieza *Always*, basada en el acto más básico de lo vivo: "...concientizar el acto de respirar, estas transformaciones internas se manifiestan, se expresan y uno no tiene nada más que callar, hacerse a un lado, mantenerse dispuesto y observar cómo este cuerpo sabio, misterioso e infinito nos otorga la posibilidad de estar aquí, hoy, siempre". Para INTERDANZA, no hay postura más clara a favor de la no violencia, que hablar de la búsqueda profunda de la paz interior.

Y de Héctor Orestes Aguilar, traemos las palabras de Tania Pérez Salas publicadas en el programa de mano de la reciente presentación en el Palacio de Bellas Artes de *Macho Man XXI*, obra que de manera contundente se refiere a la violencia de género.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 LA DANZA DE MOCTEZUMA
POR **DANIELA CARRO LACHINO**

08 ARTES VIVAS
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

PERFILES

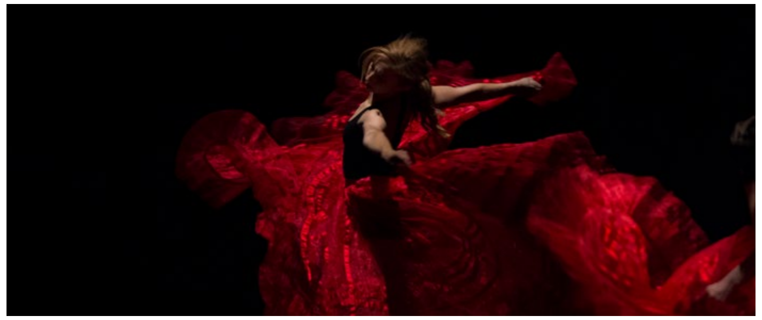
10 TRAVESIA
POR **ALEJANDRA MONROY**

REPORTAJE GRÁFICO

14 ALWAYS
POR **GABRIELA MEDINA Y MARIO VILLA**

ICONOGRAFÍA

22 MACHO MAN XXI



LA DANZA DE MOCTEZUMA, LA IDEA DE HISTORIA EN EL CENTRO DE LA NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVII

POR **DANIELA CARRO LACHINO**

HTTP://FORTENOCHTITLAN.BLOGSPOT.MX/2015/08/MOTECUHZOMA-II-EMPEROR-OF-MEXICA.HTML

En la Nueva España se gestaron una serie de prácticas culturales que se mantienen hasta nuestros días, estas prácticas fueron el resultado de las culturas prehispánicas y europeas[1] que, obligadas a convivir, se mezclaron, enfrentaron, reinventaron y necesariamente resultaron en algo nuevo y distinto de lo que se encontraba previamente en España y en América. Esta nueva cultura, que se manifestaba en distintos parámetros de la vida cotidiana, dio un sentido de identidad propia a los novohispanos.

La cultura novohispana, de forma necesaria, respondió a las transformaciones en el territorio y en el imperio. Así pues, dicha cultura respondía a su situación social, económica y política; por ello, en la medida en que estas tres se transformaron, también lo hizo la cultura. El desarrollo histórico de la cultura novohispana en diversos campos ha sido (y sigue siendo) estudiado ampliamente. Para los fines de este texto quiero centrarme en un caso en específico: *La danza de Moctezuma*.

La danza de Moctezuma es una danza que surge en los mitotes —un tipo de representaciones dancísticas de carácter ritual pero que también tenían la función de transmitir un episodio histórico a los espectadores—, en la cual los personajes de Moctezuma y la llamada "India Cacica"[2] representaban el episodio de la conquista de la ciudad de México-Tenochtitlán, momento en el cual —de acuerdo a la danza del siglo XVII— Moctezuma cedía la corona del imperio a Hernán Cortés.

1. Por supuesto podríamos hablar de la influencia de las culturas africanas, árabe y orientales, que sin lugar a dudas tuvieron un impacto en la Nueva España, sin embargo, para el caso que se tratará en este texto, nos importan más las culturas europeas y prehispánicas. Cabe señalar que el hablar de "culturas europeas" en plural tiene que ver con el carácter cosmopolita del imperio español.

2. Este personaje ha sido identificado con la Malinche.

En el periodo colonial esta danza se representaba en fiestas específicas y particularmente en la llegada de los virreyes.

Por supuesto, en el siglo XVII, estas danzas no se realizaban en vestimentas prehispánicas, por el contrario, los vestuarios eran *ad doc* con la sociedad barroca. Un biombo de conquista datado a mediados del siglo XVII nos presenta a un Moctezuma en un traje pomposo y lleno de holanes y encaje, lo mismo pasa con los conquistadores y la India Cacica. Al mismo tiempo, la música se transformó y los nuevos instrumentos musicales se fueron añadiendo de forma tal que para el siglo XVII ya formaban parte de la danza.

Pero ¿cuál es el sentido de escribir sobre esta danza? Líneas arriba mencionaba el carácter histórico de estas danzas y es en tal sentido que resulta revelador el que para el siglo XVII *La danza de Moctezuma*, se llevara a cabo de la manera ya antes mencionada: entregando Moctezuma una corona a Hernán Cortés. La importancia de este acto en la danza radica en una serie de elementos.

Primero que nada, el simbolismo tras las figuras de los personajes, Moctezuma II Xocoyotzin era visto, por lo menos desde el centro, como un emperador que había sido derrotado y que había vivido la conquista; por su parte la India Cacica era la personificación de la Nueva España;[3] así mismo, Cortés era recordado por los novohispanos como un héroe fundador, esto sobre todo en el centro del territorio.

En segundo lugar, debemos contextualizar la danza, para el siglo XVII en el centro de la Nueva España, el pasado prehispánico empezaba a ser revalorado, ya que en él se veía un mundo comparable a la antigua Roma, por lo cual empieza a surgir un interés en su estudio. La identidad novohispana en el centro del virreinato empieza a darse en torno al pasado glorioso que se veía en el mundo prehispánico. Mientras en Europa autores como Antonio de Solís[4] publicaban obras en las que se describía el nuevo mundo como una tierra de bárbaros y salvajismo, los novohispanos empiezan a entenderse como herederos de un pasado noble y equiparable al de Europa.

En el pasado prehispánico, los novohispanos, encontraban un preludio para lo que sería la Nueva España, una tierra de cristianos y de riqueza. La Roma del Nuevo Mundo.

Las implicaciones de esto son que el pasado indígena era ante todo un pasado imperial. Por ello resulta tan significativo que en la representación de *La danza de Moctezuma*, Moctezuma coloque a los pies de Cortés la corona, el acto resulta más significativo cuando a la llegada de un virrey era ante los pies de éste que se colocaba la corona. Desde esta visión, la conquista en el centro de la Nueva España ya no se está entendiendo como un episodio de violencia o de algo que forzosamente debía ocurrir debido a los actos de idolatría del mundo prehispánico como se creía en los siglos anteriores, sino como una continuidad de imperios, una sucesión entre el imperio mexica y el imperio español que se daba a partir de que Moctezuma entregara la corona de su imperio a Cortés o a su debido representante.

Esta narrativa de la Conquista era la más común de la época en Nueva España, se decía que Moctezuma, siendo un rey muy sabio y con todas las cualidades de un rey cristiano, había entregado, antes de morir, la corona a Hernán Cortés. La Conquista así entendida deja de ser un momento de sometimiento y se convierte en un pacto entre dos imperios, el mundo indígena prehispánico había pactado con el español para permitir un progreso.

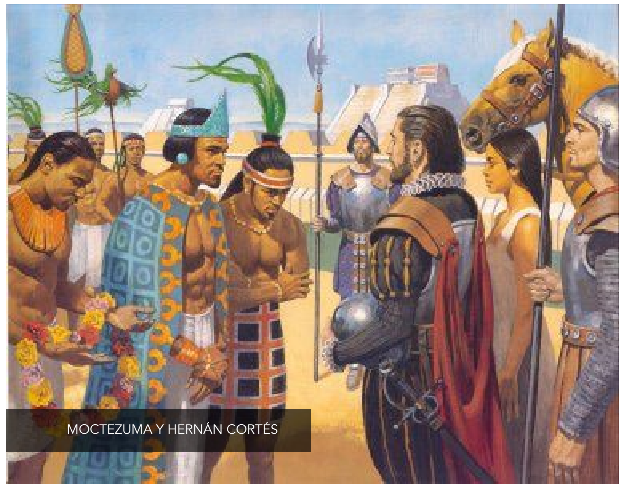
La danza de Moctezuma servía pues como un medio audiovisual en un mundo predominantemente analfabeta para transmitir estos discursos, permitiendo difundir una idea de historia y sobre el pasado novohispano a través de la danza. Al mismo tiempo, servía para que los funcionarios reales recién llegados entendieran cómo se veía este episodio histórico en la Nueva España y qué papel debía representar. La continuidad de los imperios servía como una argumentación histórica para que los descendientes de la antigua nobleza indígena y de los conquistadores pudieran reclamar sus derechos y para que los criollos y la población en general pudieran hacer frente a las injurias que en Europa se escribían sobre la Nueva España.

Esta danza no puede separarse de la sociedad que la genera, se presenta como un diálogo entre la idea de historia de la sociedad novohispana y sus aspiraciones. La aspiración social de ser vistos como iguales frente a los europeos continentales y no como ciudadanos de segunda.

Bibliografía

GONZALBO, Aizpuru Pilar, "De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII." En Revista de Indias, pp. 49-75, en línea: http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/817/886
RUBIAL García, Antonio B., *El Paraíso de los elegidos, una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
RUIZ Bañuls, Mónica, *El drama didáctico en el teatro evangelizador novohispano: La educación de los hijos*, en línea: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/teatevan.html SAINZ Bariáin, Isabel, "La entrada de un virrey a la Nueva España: El festejo de la Compañía de Jesús a Don Diego López Pacheco (1640)", en Carlos Mata, *et al* (coords.) *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 431-440
SCHUESSELER, Michael Karl. *Géneros re-naciente de la Nueva España: teatro misionero y pintura mural*, (s.p.i.), pp. 269-277, en línea: http://bidi.unam.mx/libroe_2007/0749279/A19.pdf
STARK, Alan, "The dance in Nueva España" en Karen Rosse Cann (comp.) *World Dance Alliance Global Assembly*, (s.p.i.), 2006, pp. 347-366 ▮

BIOMBO DE CONQUISTA


MOCTEZUMA Y HERNÁN CORTÉS

DANZA MOCTEZUMA BIOMBO

3.La pareja de la India Cacica/Malinche y Moctezuma sería emblemática para representar a la Nueva España y en otros ámbitos aparte de esta danza en específico podemos encontrarlos representados juntos, ya sea en mapas, en cuadros, biombos, etc.

4.Me refiero a su obra *Historia verdadera de la conquista de México.*

ARTES *Vivas* ¿Y CUÁLES SON LAS ARTES MUERTAS

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Cuando hablamos de artes vivas con la gente de danza, teatro o de cualquiera otra disciplina artística o no, una de las preguntas más recurrentes es: ¿artes vivas?, ¿y entonces cuáles son las artes muertas?

La pregunta es espontánea y pertinente y lo primero que se puede responder es que se trata de las artes que ocurren "en tiempo real", la danza, el teatro, la música, el circo, pero va más allá –o no sería necesario usar un concepto distinto al de artes escénicas.

El colombiano Rolf Abderhalden creó la noción de artes vivas hace algunas décadas, noción que ha comenzado a usarse fuera de Colombia en ámbitos que parten del teatro y la danza hacia los cruces disciplinares más diversos e inusitados.

Rolf, fundador (junto con Heidi Abderhalden) de la compañía Mapa Teatro en 1984, se ha enfrentado a esta pregunta esencial cientos de veces. En torno a la concepción de artes vivas, escribió: "¿Acaso existen artes muertas? se podrán preguntar ustedes, si no fuese con disgusto, probablemente sí con escepticismo o desconcierto. Abundan, como los muertos en vida, respondemos con certeza, sabiendo, claro está, que las certezas no son eternas, ni tampoco garantía de verdad absoluta. Digo certezas, verdades provisorias, sentidos que se producen desde y para un determinado diagrama de fuerzas que agitan un contexto particular".

Abderhalden reconoce que proponer un concepto como el de artes vivas es una provocación.

Sin embargo, el que sea una provocación "no le resta seriedad ni rigor (...la noción de) artes vivas ha sido necesaria para la construcción de nuevos procesos de pensamiento-creación en el arte, desde el cuerpo y con él", dice el colombiano.

Ciertamente ha contribuido a cobijar otros procesos de creación-investigación mucho más abiertos, instalados en la indisciplina, por usar otra de las nociones clave de Abderhalden.

La indisciplina no se refiere a la pereza, el conformismo o el desorden que, según el cliché, podría revestir a algunos artistas contemporáneos, sino que es la apertura gozosa de las fronteras de cualquier especialidad, para investigar y crear en colaboración con otra; donde los procesos van más allá de los límites disciplinares, generando nuevas metodologías, redes y terceros saberes.

En México existen prácticas de creación, de investigación y de investigación/creación que se abren cada vez más a otras disciplinas: proyectos de música, teatro, danza o circo que generan hallazgos no sólo en las ciencias sociales y las humanidades sino en las ciencias exactas, como La voz de tu ritmo de la escuela itinerante Conga Mandinga que ha desarrollado el percusionista Héctor Aguilar en el hospital Valentín Gómez Farías del ISSSTE, en Guadalajara, una investigación que une música y neurociencia y que parte de un taller de percusión para pacientes con afasia (daño cerebral que afecta el habla), familiares y médicos, que ha dado resultados sorprendentes de rehabilitación. Este proyecto se inserta en la lógica de las artes vivas, donde no hay fronteras limitantes sino una gama de posibilidades tan amplia como la visión de cada artista/investigador y las necesidades de cada proyecto.

Abderhalden explica así el proceso social, histórico y artístico por el cual se llegó a las artes vivas como posibilidad indisciplinar: "Tras las [mal] llamadas crisis de la representación que tanto repercutieron en los modos de hacer y de pensar el arte (...) sentimos con urgencia y obstinación la necesidad de dirigir nuestra energía creativa hacia un campo poiético, poético/político, más allá de las disciplinas. Un campo no solo abierto –un arte en el campo expandido– sino indisciplinado, un arte decididamente no ideológico, no canónico, no normativo".

La noción de artes vivas ha permitido cobijar nuevas ideas y procesos de hacer y pensar el arte. Ha generado relaciones más contundentes entre las artes y la vida cotidiana. En su nombre podemos investigar sobre las aportaciones que la música podría hacer a la reconstrucción del tejido social de un barrio en alguna ciudad, mostrar cómo el teatro ha incidido en la disminución de los índices delictivos en algún barrio particular o explicar los fenómenos físicos detrás de una poética coreográfica y su incidencia en las preferencias del público. Cualquier cruce de conocimientos cabe en las artes.∎

ENIAV
ENCUENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES VIVAS
2016 GUADALAJARA MX

CONVOCATORIA

I Encuentro Nacional de Investigación de las Artes Vivas ENIAV

El campo expandido de lo escénico en Latinoamérica: pasado y presente de las Artes Vivas

(Guadalajara, México, del 25 al 29 de octubre de 2016)

A poco más de cinco décadas, las artes vivas se han ido constituyendo como un actual y novedoso campo artístico en Latinoamérica. La expansión escénica a otras disciplinas artísticas ha enriquecido sus prácticas y manifestaciones y busca, en palabras de Rolf Abderhalden "la construcción de nuevos procesos de pensamiento-creación en el arte, desde el cuerpo y con él, indisociablemente. Una construcción de enunciados por fuera de su tradicional escisión, pensamiento y creación, práctica pensante y práctica artística". En este sentido, las artes vivas pretenden ir más allá de las disciplinas para edificarse a través de un conjunto conceptual que el autor denominó *poiesis, poético-político.*

Las artes vivas como un campo artístico joven requieren de una historiografía, análisis, crítica y por lo tanto, de investigación de sus prácticas y manifestaciones, teniendo en cuenta las metodologías que hasta ahora se han construido desde una visión indisciplinaria.

La inserción de las artes vivas en México se ha dado de manera inmediata en una escala poco significativa, esto supone que los artistas e investigadores de dicho campo se encuentran en el inicio de un proceso que, a mediano y largo plazo, contribuirá a su expansión práctica y a su estudio. Es importante mencionar que dentro de las artes escénicas contemporáneas mexicanas, es posible identificar en algunas manifestaciones una transformación en las maneras de creación que se desplazan de la ideología, el canon y la norma estética, y por lo tanto, son susceptibles de ser pensadas como artes vivas.

Así, las artes vivas en este país se introducen teniendo como primera necesidad la construcción de una comunidad entre artistas e investigadores para su respectiva consolidación y legitimación que coadyuve a su propia expansión.

El I Encuentro Nacional de Investigación de las Artes Vivas: el campo expandido de lo escénico en Latinoamérica (ENIAV)

CONVOCA:

A investigadores, estudiantes y artistas locales, nacionales e internacionales de las siguientes disciplinas: teatro, danza, artes visuales, audiovisuales, música, circo, performance, disciplinas sociales y humanísticas y a toda persona interesada en la investigación de las artes escénicas contemporáneas en México y Latinoamérica, a presentar una ponencia o muestra de trabajo en la ciudad de Guadalajara en octubre próximo.

El objetivo será reflexionar sobre el pasado y el presente de las artes vivas, resaltando sus rasgos y aproximaciones, sus referentes históricos, sus propuestas teóricas y metodológicas más generales.

El I ENIAV, se desarrollará en varias sesiones organizadas en mesas, de acuerdo a las coincidencias temáticas y/o metodológicas de las ponencias seleccionadas. Tendrá lugar en Guadalajara, Jalisco, México, del 25 al 29 de octubre de 2016, en tres sedes: Laboratorio de Artes Variedades (LARVA), Casa ITESO Clavigero y el Cuartel de la Secretaría de Cultura de Jalisco.

MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN:

A. Ponencia referida a las siguientes líneas temáticas –que se desprenden de las artes vivas, dentro del marco cultural de América Latina:

1. Rasgos y aproximaciones de las artes vivas.
2. Pasado y presente.
3. Propuestas teóricas y metodológicas en la enseñanza.
4. Procesos de investigación-creación.

B. Demostración práctica cuya duración no exceda 20 minutos.

C. Presentación de documentales, videos, plataformas virtuales, hipertextos relacionados con la investigación.

D. Presentación de investigaciones publicadas, inéditas o próximas a publicar.

E. Desmontaje o demostración de procesos de creación-investigación.

REQUISITOS:

Las ponencias y propuestas deberán incluir: título, breve biografía académica del autor, datos de contacto, resumen y el texto completo de la ponencia o propuesta (máximo 8 páginas). Deberán ser enviadas al correo: encuentroartesvivas@gmail.com a más tardar el 10 de septiembre de 2016.

Los ponentes seleccionados serán contactados vía e-mail o teléfono el **30 de septiembre de 2016.**

COMITÉ ORGANIZADOR
Adrián Nuche
Angélica Íñiguez
Teófilo Guerrero
Efraín Sebastián Silva Cruz
Pilar Echeverría

COMITÉ DICTAMINADOR
Alejandra Ferreiro
Gabriel Yépez
Margarita Tortajada
Rodolfo Obregón

COLABORADORES
Héctor Aguilar
Velvet Ramírez

Gobierno de Guadalajara · Cultura Construcción de Comunidad · Laboratorio de Arte Variedades · ITESO Universidad Jesuita de Guadalajara · Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural · EINCE Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo · Jalisco Gobierno del Estado CULTURA

BARRO ROJO ARTE ESCÉNICO EMPRENDE UNA NUEVA TRAVESÍA POR LA EMPATÍA

POR **ALEJANDRA MONROY**

Casi 35 años han pasado desde que Barro Rojo hizo su aparición en la escena mexicana. El mérito va mucho más allá de su danza tan social como revolucionaria: en esta compañía los cambios han sido importantes para la historia dancística de nuestro país, no solamente por compartir la danza con la gente en los escenarios callejeros, no solamente por dar intensidad y golpes de conciencia, no solamente por alejarse de la frivolidad ni tampoco por explorar realidades cotidianas e intimistas, son los maestros de más de una generación de intérpretes y coreógrafos, pues son un pilar en la docencia de la danza contemporánea tanto en Bellas Artes como en su centro de formación, donde año con año sus alumnos se prueban a sí mismos como bailarines y creadores.

"Los Barros" no dejan de trabajar, de enseñar, crear y dar funciones; el estreno más reciente que tuvo lugar el pasado 10 de junio en la Sala Miguel Covarrubias se llama *Travesía* y del cual debo decir es una pieza dictada por la energía que hoy recorre el mundo entero, que pide a gritos que despertemos, pide que atendamos a la empatía y nos demos cuenta de que la humanidad está segmentada, viviendo realidades diferentes debido a la falta de comprensión de que no podemos ser uno sin el otro. Al amparo de San Judas Tadeo, santo de las causas difíciles y desesperadas, iniciaron su travesía los migrantes que irrumpieron en la Sala Miguel Covarrubias.

Barro Rojo Arte Escénico hizo gala de todas las herramientas que lo han caracterizado durante más de tres décadas, pero este estreno es un acontecimiento especial, porque aparentemente Laura Rocha y Francisco Illescas se dieron un respiro para sentir como lo hacía el Barro Rojo de los 80's, ocupado de las causas injustas, y las tragedias que afectan a los desfavorecidos y los ignorados; pero sobre todo, para exhalar el dolor de lo que hoy nos ha tocado vivir, un ambiente en el que los humanos se odian entre sí, uno en el que los hombres dejan sus lugares de origen porque el sistema y la deshumanización los obligan a huir de la violencia y la injusticia.

Si bien esta puesta hace viajar la memoria del espectador hacia la danza nacionalista del siglo xx, la obra coreográfica es distinta, no toma un personaje real y lo convierte en un héroe de ficción ni idealiza tampoco estereotipo alguno. En *Travesía* hay hombres y mujeres comunes que pasan desde un estado de esperanza a enfrentar desafíos físicos, hambre, violencia, peligro, abuso, desesperación e incluso la muerte. Todo lo anterior sucede rodeado de un ambiente místico, es un viaje en el que son acompañados por el espíritu de sus ancestros y el de los que se han quedado en casa; cargan no solo con su propia humanidad sino también con la identidad que no pierden en el camino, a lo largo de éste reafirman quienes son y cuál es su cultura.

La coreografía trae al foro a quince bailarines, que pertenecen a la compañía y a la nueva guardia (o elenco B) y a pesar de verse perfectamente integrados, habrá que destacar el trabajo de Roberto Solís, Julio Hernández y Angélica Treviño, virtuosa ejecutante que a todas luces es una promesa para la danza mexicana.

Laura Rocha, Francisco Illescas y Miguel Gamero crearon una coreografía que será un referente de este momento histórico no solamente por la experiencia y el oficio, sino porque a pesar de lo local que pueda parecer, se ocupa de un tema que hoy azota al mundo entero. Lo que el espectador encontrará al enfrentarse con esta pieza es a un grupo de intérpretes formados en la técnica, capaces de tocar las emociones del público que día a día vive ya inmunizado ante la información de un mundo inhóspito sin verdadera seguridad, abrigo ni protección. ▮

BARRO ROJO, TRAVESÍA, FOTO EMILIO SABÍN

Always

POR **MARIO VILLA**

PORQUE RESPIRAMOS.... PORQUE SIEMPRE RESPIRAMOS...

Always surge del impulso por intentar despertar ante el acto perenne de respirar. Todo comenzó con un retiro de tantra guiado por Ulises Calatayud y Alejandra, su esposa, en Tolá. A pesar de habernos dedicado varios, quizás muchos años a investigar el cuerpo a través de la danza, no fue sino hasta Tolán que nos dimos cuenta de lo que significa respirar....

Increíble pero cierto... ¿Cómo es que funciona la respiración en el cuerpo? Además de ser un proceso químico que conecta con el subconsciente e intercambia oxígeno por dióxido de carbono, ¿qué más puede provocar?

En términos generales, esta pieza propone la creación de un viaje que parte del proceso de la respiración, y que intenta descubrir el potencial de manipular la inhalación, retención o apnea y la exhalación. Es increíble como algo tan simple puede ser tan vasto, tan imposible de abarcar, tan cercano y a la vez tan misterioso.

Ha pasado un largo tiempo desde que este viaje inició. Parte de esta investigación incluyó recordar momentos gozosos, plenos y de tremenda locura de nuestra época de adolescentes... Esto lo hicimos a través de música de los ochentas... Asistimos a un concierto en el DF y nos re-encontramos con Always de Andy Bell (Erasure)... Am I here in vain? Hold on to the night, there will be no shame.... Always I want to live with you and make believe with you and live in harmony harmony... Always...[1]

1.¿Estoy aquí en vano? Aférrate a la noche, no habrá vergüenza. Quiero vivir siempre contigo e imaginar contigo y vivir en armonía, armonía, siempre…

En una residencia en Indonesia, particularmente en Bali, comprendimos que tanto en esta canción como en el templo Pura Tirta Empul– que cobija un remolino infinito/permanente y absolutamente hipnotizador, ya que representa lo inexplicable del universo- estaba todo lo que intuíamos, lo que deseábamos expresar...

Trabajar así, sin una historia que se quiere contar, sin un tema emotivo que se quiere explorar, sin una idea de por qué se quiere crear algo de una acción involuntaria y permanente del cuerpo, ha sido una experiencia en verdad significativa.

Con esta pieza hemos logrado notar cómo nuestro cuerpo cambia, día a día.... Siempre... Always... Ya que, a pesar de la claridad de las premisas o puntos de partida para iniciar cada escena o sección, no es sino hasta el momento de sumergirnos en ellas que se rebela la extraordinaria diferencia entre lo que fuimos ayer y lo que somos hoy... Al concientizar el acto de respirar, estas transformaciones internas se manifiestan, se expresan y uno no tiene nada más que callar, hacerse a un lado, mantenerse dispuesto y observar cómo este cuerpo sabio, misterioso e infinito nos otorga la posibilidad de estar aquí, hoy, siempre....

Dirección Coreográfica e interpretación:
Gabriela Medina

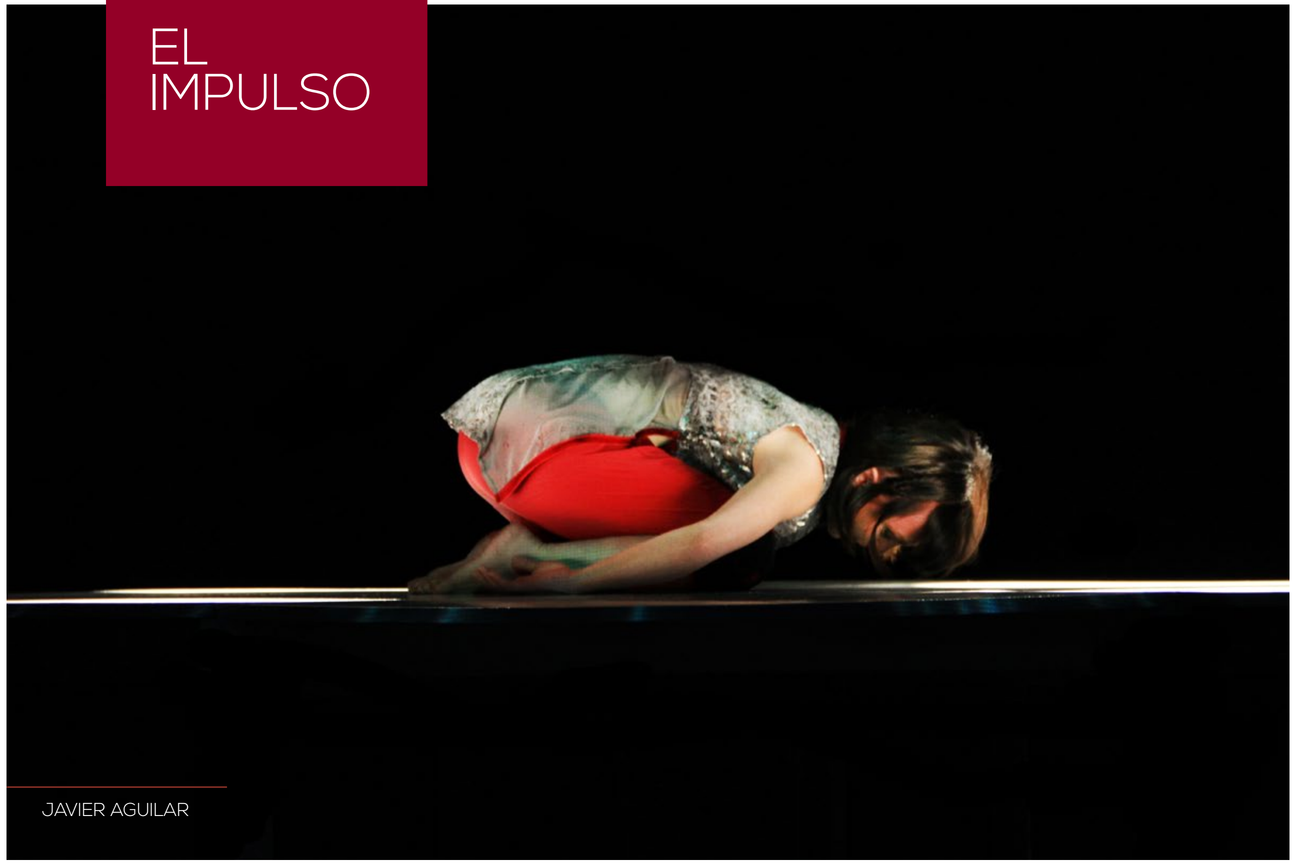
Dirección de Arte y paisaje sonoro:
Mario Villa

Diseño de vestuario: Mago

Dirección de ensayos y entrenamiento dancístico:
Guillermo Maldonado

Asistente General: Mayra Lazcano

EL IMPULSO



JAVIER AGUILAR

EMILIO ILLESCAS

JAVIER AGUILAR

EL INTENTO

JAVIER AGUILAR

EMILIO ILLESCAS

EMILIO ILLESCAS

LA DUDA

JAVIER AGUILAR

JAVIER AGUILAR

EL DESPREN-DIMIENTO

EMILIO ILLESCAS

EMILIO ILLESCAS

MACHO MAN XXI

Hace varios meses, en una conversación fugaz, Tania Pérez Salas y el suscrito acordamos que yo escribiría un texto para el programa de mano de su nueva producción. Al entrevistarla para aclarar algunas ideas, ella fue trazando de manera estremecedora un recuento del origen y sentido de la nueva obra. Por ello, me pareció una inmejorable decisión entregar a los lectores la transcripción editada de sus propias palabras sobre la relación entre el cuerpo y el dolor, algunas de las múltiples formas de la violencia ejercida contra las mujeres y su posible expresión a través de la danza; confidencias mucho más penetrantes y luminosas que cualquier ensayo de interpretación sobre una pieza tan poderosa y perturbadora como *Macho Man* XXI.

Héctor Orestes Aguilar

Macho Man XXI

es una obra que me surge a flor de piel, estoy conectada a ella sin haberla procesado del todo bien desde hace ocho años. Por entonces tuve una gira con la compañía en Egipto. La embajada de México puso a mi disposición una guía egipcia. Después de las funciones, recorría con ella las calles de El Cairo, haciéndole preguntas a partir de algunas ideas que me surgieron por la relación que tengo con mi cuerpo, una relación muy diferente a la que puede imaginar la gente, porque mi cuerpo es mi instrumento de trabajo.

Suele pensarse que los bailarines tienen una relación sensual con su cuerpo. Pero lo que a mí me tocó como estudiante fue algo parecido a una instrucción militar, algo así como una falta de aceptación al cuerpo tal y como es: siempre tenía que ser deotra manera. Tenía que haber una *formación* porque, de lo contrario, había una *deformación*. Eso es muy fuerte.

Otra etapa de la relación con mi cuerpo fue que debía bailar no importara si hubiera o no dormido tres horas. Tenía que bailar ante el público y no había por qué tener un desempeño menor. Me acuerdo que se me rompió una pierna y cuando ya no pude bailar en el escenario me cargaron y me sacaron de escena. Llegué a ser muy dura con mi cuerpo.

En ese mismo sentido, ahora yo protejo a mis bailarines de una forma distinta a lo que yo conocí cuando comencé a bailar con ciertos coreógrafos. Era un mundo muy salvaje. Me acuerdo de una maestra que me pellizcaba el cuerpo y preguntaba “¡qué es esto?, ¿qué es esto?” O bien “No abras la boca porque eso no es ballet clásico, estas expresando cosas que no entran en la escuela clásica”. El mío ha sido un cuerpo sumamente contenido en la disciplina, en la formalidad.

Regreso al momento de aquellas funciones en El Cairo. Casualmente, yo dirigía a los técnicos egipcios y no me hacían el menor caso porque soy mujer. Y a la traductora que venía de la embajada tampoco le hacían caso. Entonces tratábamos de dirigir a toda una planta de técnicos. Cada cuatro horas eran técnicos distintos, porque salían a cumplir sus ritos religiosos, iban a rezar. La compañía finalmente tuvo que resolver todo. El día de la presentación llegó la policía a vigilarnos en el escenario, y en la consola de audio y luz había como veinte mil manitas intentando meter de su propia cosecha lo que ellos habían entendido qué era la obra, nadie sabía en realidad lo que iba a pasar.

El salir de repente a El Cairo después de las funciones fue entrar en otro mundo. Oler a la gente, percibir los olores del mercado, ir a las mezquitas, ver a los hombres separados de las mujeres y ver la realidad del machismo con otro referente (yo tenía el referente de México, una experiencia desde luego no familiar sino hasta mi etapa adulta, donde me encuentro con el machismo, porque antes, en realidad –en mi familia somos tres hijas– nunca existieron impedimentos para hacer lo que un hombre podía hacer). Al caminar por El Cairo, ver todo eso, me pareció exuberante. Las funciones tuvieron éxito: había mujeres con el cuerpo completamente cubierto, viendo las funciones donde se mostraban cuerpos desnudos.

En cierto momento pregunté a mi guía cuál era el dolor más grande que había sentido en el cuerpo. Yo pensé que había sido el parto –yo tuve un primer parto muy doloroso– y pensé que de seguro ella había tenido más hijos (sólo tiene una) porque su parto también había sido muy doloroso. Contestó que no, lo más doloroso había sido que le habían quitado el clítoris y la curaron con especias y tierra. Ella tenía nueve años, la gente le había llevado regalos a su casa, su abuela era feliz; hubo una fiesta en torno a algo que le había producido mucho dolor, pero, después, a sus 35 años entendió que le habían quitado algo que era un regalo dado por dios y que allí habían decidido quitárselo.

Le pregunté si eso era una tradición solamente familiar y me dijo que el 95% de las mujeres que estaban frente a mí, allí, en El Cairo, se les había hecho esa práctica. Recuerdo en mi cabeza un sonido sordo y a la vez agudo de lo impresionada que estaba al ver a todas esas mujeres, consciente de que les habían practicado ablaciones y por todo lo que mi guía me decía.

Concluí que algún día debía hablar en mis coreografías del machismo. Fue algo que me conmovió mucho, pensaba que vivía en un mundo donde no había machismo y me tardé muchos años en entender el tipo de machismo que yo sufría, del que yo era víctima sin darme cuenta.

Era otro tipo de machismo el que se daba en México. Fui a vivir diez meses a Francia y en ese lapso dejé de tener miedo, empecé a entender muchas cosas, y me di cuenta de que mi vida estaba dislocada, había algo que no encajaba y que

no tenía sentido. Me di cuenta de cómo me parecía que ahora no sólo tenía que hablar sobre el machismo, sino que en esta palabra se incorpora parte de mi cultura como mexicana, de otra forma muy distinta a la de la cultura árabe que tiene estas prácticas que desde luego en México no tenemos.

Entonces me pareció que era una obra que podía tener la música de México, el sinsentido de México, la violencia de México, el machismo de México. El amor, el desamor y parte de su lenguaje corporal asociado a expresiones como "¡Móchate!", "¿Qué traes?", "¿Quiubo quiubo cuándo?", etc.

Salir de México me resultó muy provechoso al poder reírme y llorar de todo lo que tiene mi cultura y de la que formo parte. Siento que la danza tiene otra forma, otra mirada. Porque se tiene la maravilla del cuerpo para plasmar esas ideas, pero ahí hay cosas muy sutiles; en ocasiones, ante esas sutilezas me siento derrotada. Con esto quiero decir que lloro al encontrarme con algo tan sutil y tan fuerte al mismo tiempo. Me parece que *Macho Man* XXI es muy *ad hoc* para todo lo que es la violencia *per se*, la violencia de género y todo lo que yo había estado viviendo sin reconocerlo. Lo que siempre es obvio resulta después que no es tan obvio.

Al ponerle un título como *Macho Man* XXI, la obra tiene una transición hacia el tratamiento de la violencia psicológica, verbal y física hacia la mujer. Esto no excluye tratar la violencia hacia el lado contrario: hay hombres que son víctimas de ello. Pero en este caso hablo más desde mi perspectiva de mujer y a propósito de esta enfermedad social que no tiene que ver con el deseo del hombre hacia la mujer sexualmente; me parece maravilloso el ritual de atracción, la exuberancia tanto del cuerpo masculino como femenino, y hasta dónde puede llegar esa exuberancia.

También me interesó examinar en la coreografía el cuerpo de las mujeres vinculado al tema de la mujer-objeto, de ahí el uso de sillas. Me gusta mucho el tema de las sillas porque la silla es un típico mueble casero: la colocas, la sitúas, la manipulas. Pensar en la silla como un lugar donde el hombre se postra y la mujer le baila alrededor. La silla como mueble y la mujer como otro mueble.

Además, en esta obra trato algo mucho más profundo, que es el juego de poder y la dominación, de lo que la mujer puede o no puede hacer, de lo que puede decir, sobre lo que puede reírse. Cuántas veces no habré escuchado: "¿Tú, mujer, de qué te ríes, por qué hablas, por qué decides?", "Y tú, ¿por qué?", "Y si no es tu culpa, ¿de quién va a ser?".

Por el contrario, como artista siempre he intentado enaltecer el amor, hablar sobre la vida y la muerte y entenderlos como algo orgánico y ver toda esa organicidad en la bondad del hombre y de la mujer. Pero ahora me encuentro frente a un tema completamente diferente.

Estoy tratando de entender cómo haremos para cargar con menos cosas locas, pesos de locura real, que tienen que ver con el poder, con la vanidad, con la debilidad, con el miedo, todo lo que produce miedo y se manifiesta en las relaciones humanas, entre hombre y mujer, en lenguajes aprendidos que nos crean mayor frustración como seres humanos e impiden potenciar nuestras relaciones afectivas.

En *Macho Man* XXI emergen también la belleza de la mirada del hombre sobre el cuerpo de la mujer, sobre el exuberante cuerpo de la mujer, y por otro lado la mujer que se entrega y se deja someter al hombre, en principio por confianza, por entrega amorosa, con amor ciego. Una mujer que recibe, como en las familias de antaño, ese registro en el que tanto la figura del hermano como del padre son una conexión con la vida fuera de casa. En ese registro, las mujeres nos entregamos a, confiamos en la figura masculina, y a veces esa relación se deteriora en el juego del poder. Para mí todo esto se vincula y aparece por momentos, con sutileza, en la obra. Expresando con la sexualidad, con los cuerpos, con la estética y con la energía femenina.

Tania Pérez Salas

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INTER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636 INBAmx @bellasartesinba bellasartesmex

www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com